

RADICAL CRAFTING

Die Kraft von Claudia-Maria Luenigs Maschen

Elke Krasny

Strickende Feministinnen, häkelnde Aktivistinnen, subversive Stickerinnen. Das sind neue Kontexte des Handarbeitens.

Diese deziert anders besetzten Bilder und Bedeutungszuschreibungen zum Handarbeiten, die zwischen Häkeln und Aktivismus, Subversion und Sticken greifbar werden, waren, zumindest im deutschsprachigen Raum, bis vor wenigen Jahren noch höchst ungewöhnlich. So formuliert es auch die Kulturwissenschaftlerin Elke Gaugele, die gemeinsam mit Elke Zobl, Sonja Eismann und Verena Kuni den Crafista Crafting Circle gegründet hat, deren Buch "Neue Maschen! Handarbeit als Aktivismus" im März 2009 erschienen ist. Handarbeit, das war traditionell, reaktionär, vielfach auch einfach passé. Handarbeit, das war konservatives Klischeebild von Weiblichkeit.

Heute wird im künstlerischen und aktivistischen Zusammenhang unter radikal veränderten Vorzeichen zur Nadel gegriffen. Do-It-Yourself, Aktivismus und Nadel und Faden schließen einander nicht mehr aus. Von Interesse ist vor allem auch die Frage zu welcher Nadel, zu welchem Faden und aus welchen Gründen.

Ich möchte die Arbeiten der Künstlerin Claudia-Maria Luenig, die vierzehn Jahre lang in einem anglophonen Kontext in Melbourne Australien gelebt hat, zum einen in diese Bezugspunkte einer Radical Crafting Tradition stellen. Verschiebt man "Craft" um einen Buchstaben in "Kraft", so drängt sich Luenigs Kraftakt auf, der Widerstand, den die Hand gegen die Nadel mit den von ihr verwendeten Materialien ausüben muss. Leicht ist es nicht, mit diesen Nadeln und diesen Fäden zu häkeln.

Luenig betont die Arbeit, den Arbeitsaufwand, der in ihre zwischen Textil und Skulptur, zwischen Frauenhandwerk und Bildhauerei changierenden Gebilden hineinfließt.

Zum anderen möchte ich ihre Arbeiten in einem längeren kunsthistorischen Kontext der feministischen Auseinandersetzung mit Umdeutungen von Techniken, Materialien und anderen Vorstellung von Raum und Körper reflektieren. Faith Wildings Arbeit "Crocheted Environment. Womb Room" war ein gehäkeltes Environment, das in den Jahren 1971-1972 im Womanhouse in Los Angeles gezeigt wurde. Nach dem Ende der Aktion sollten alle Ausstellungsteile bei einer Auktion versteigert werden, doch in der Nacht davor wurde Wildings Arbeit gestohlen. 1995 erfolgte eine vom Original deutlich unterschiedene Rekonstruktion des "Womb Room", die auf Einladung von Kuratorin Lydia Yee in der Ausstellung "The Division of Labor. Womens' Work in Contemporary Art" im Bronx Museum von Faith Wilding gemeinsam mit zwei ihrer Studierenden von der Cooper Union angefertigt wurde. Zentrales Thema ist und bleibt die Arbeit.

Viele Stunden sind es, die für die einzelnen zwischen Skulptur, Installation und Objekt changierenden Gebilden, von Claudia-Maria Luenig aufgewendet werden. Die Künstlerin sucht sich bewusst widerständige Materialien aus. Es sind diese die Materialien, die ihr Widerstand bieten und die auch ihrem analytisch-technischen Ansatz entsprechen. Sie arbeitet mit doppelten Silikonfäden, mit Elektrokabeln in deren Inneren sich Kupferdraht befindet. Sie ist eine Textilkünstlerin, die in Räumen denkt und sich in abwesenden Körpern ausdrückt.

Der Weg in die Einführung anderer Materialien ins Textile und die Übersetzung des Textilen ins Räumliche hat eine Vorgeschichte, die mit Luenigs Bildungsweg und dessen aneignender Transformation durch ihr Arbeiten zu tun haben. Als gelernte Chemikerin setzte sich Luenig in den 1980er Jahren mit flüssigen Kristallen auseinander. In Melbourne, Australien, studierte sie zuerst in der Textilabteilung, wo ihr jedoch die Ausweitung in den Raum untersagt wurde, was zu einem Wechsel in die Bildhauerei führte.

"Der Körper und der Raum", wie Claudia Maria Luenig betont, "stehen in einer permanenten proportionalen Beziehung". Das Verhältnis von Körpern, Räumen, Hüllen und Häuten ist eines, das die Raumgeschichte und die Architekturprofession traditionell begleitet. Dieses Raumgreifen und Hüllenkörperausstellen, wie Luenig es betreibt, lässt nochmals ideengeschichtlich das historische Verhältnis von Textil und Baukunst, von Haut und Hüllen deutlich werden. "Der textilen Kunst gebührt der unbedingte Vorrang,

weil sie sich gleichsam als Urkunst zu erkennen gibt, dass alle anderen Künste ihre Typen und Symbole aus der textilen Kunst entlehnen, während diese selbst ganz selbstverständlich erscheint."

(Gottfried Semper, Architekt, 1803-1879)

Die Haut, die Hülle, der Kontakt, das sind Momente, die Luenig beschäftigen. Die Hüllen kreieren einen neuen Proportionsraum, sind also mehr als nur eine Hülle, weniger als ein ganzes Objekt, sind gleichzeitig durchschaubar und undurchschaubar, da ihr Innenleben sich in seinem Fehlen auch nie ganz preisgibt.

"Nichts ist so, wie es aussieht", sagt Luenig. Zwischen Frauen-Handwerk und raumgreifender Skulptur gibt es Momente und Aspekte des Verwirrungstiftens, der fragenaufwerfenden Ambivalenz.

Vor dem Galerieraum umhüllte Luenig Bäume mit Schaumstoff, zwängte die Bäume in ein weiches Korsett. Dazwischen gibt sie dem öffentlichen Raum drei Worte zu lesen: Absence, of, Reality. Auch zu lesen als:

Reality of Absence. Dazwischen sind die Bäume, die umhüllt wurden, mit Schaumstoff, mit einem weichen Korsett. Joost Meuwissen sagte bei der Podiumsdiskussion "Modelle für Räume", die im Rahmen des Designmonats am 29. April 2009 im Haus der Architektur in Graz stattfand, "dass eines der größten gestalterischen Entwicklungsmomente in der Geschichte von Körper und Architektur die Befreiung vom Korsett war". Luenig setzt in ihrer Installation im Außenraum auf die Verweise zwischen Wörtlichkeit, Dinglichkeit und symbolische Übersetzbarkeit.

"Zu viele Konventionen gibt es", so sagt Luenig. "Zu viele Gebräuche. Deshalb geht es darum, wieder etwas zu wagen." In ihren Wagnissen setzt sie auf die Ambivalenz des zugleich Abwesenden und Anwesenden, das auch sein immer weiter gebrochenes Gegenteil sein kann.

Ihre Ideen, ihre Artikulationen müssen eine Form finden. Für diese Formentstehung ist Beschaffenheit des Materials entscheidend. Das Material treibt an, ist Quelle der Inspiration. Im Material selbst steckt auch wieder eine Geschichte, die in die Handarbeit einfließt. Die meisten ihrer Materialien kauft Luenig in Bulgarien. Auf bulgarischen Märkten entdeckte sie metallische Häkelnadeln, bis Größe 8. Handarbeit ist Frage des Materials genau so wie Frage der Technik. Ihre ersten Techniken hat Luenig familiär mit auf den Weg bekommen, hat von ihrer Großmutter

das Klöppeln gelernt. Heute lernt sie in einem kleinen bulgarischen Fischerdorf südlich von Varna das Knüpfen von Netzen.

Die Offenheit für das Lernen neuer Techniken und die ständig aufmerksame Suche nach Materialien stehen für eine spezifische Form der Recherche, für Wissensweitergabe und Wissenserwerb in informellen Zusammenhängen, die entscheidend in Luenigs künstlerischer Praxis wirken.

Jede Form ist auch eine die nicht ihre Form behält. Dehnbarkeit und Widerstand des Materials wirken formgebend und gleichzeitig sind es Formen, deren entscheidendes Charakteristikum es ist, veränderbar zu sein. Und dieses Merkmal teilen Luenigs Formen mit dem menschlichen Körper. Auch dieser ringt um seine Form, gerät aus der Façon, verliert die Fassung, gewinnt sie wieder. Im Durchschauen von Luenigs Gewand-Objekten sieht man das, was man nicht sieht, den abwesenden Körper, der in Zurichtungen, wie bei dem roten Kleid, das von Kinderoberteil bis zu Strapsen gedacht werden kann, wie bei der schwarzen Hose in Übergröße, wie bei der weißen Hose in einer historischen Perspektive des sich wandelnden Geschmacks der Bekleidung. Geschmack ist immer der beste sozial distinguierende und bildungsbesetzte Indikator für sich kulturell verändernde Körperbilder. Ob intime Unterwäsche oder rotes Doppelkleid oder weißes Stäbchenkleid, zu dem man aufschauen muss, die Menschen, die diese Bekleidungsformen hervorbrachten, werden durch die formbaren Formen mitdenkbar. Alle diese Hüllenformen können aus ihrer Ursprünglichkeit geraten. Sie sind nicht fix. Alles hat einen Hauch von Improvisation. Alles könnte weitergehen. Das möchte ich in unter gewissen mythologischen Vorzeichen und deren Verkehrung den Penelope-Effekt nennen. Man könnte immer wieder auftrennen, man könnte immer weiter tun ...

Der Text basiert auf der Eröffnungsrede, die anlässlich von Claudia-Maria Luenigs Ausstellung "Corpus Alter" im Denkraum am 29. Mai 2009 gehalten wurde.